

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za komparativnu književnost  
Odsjek za klasičnu filologiju

**DRAMA *CHRISTUS IUDEX* STEFANA TUCCIA  
I PRIJEVOD JOSIPA BETONDIĆA**

Diplomski rad

Studentica: Anamarija Žugić  
Mentorica: doc. dr. sc. Irena Bratičević  
Komentorica: prof. dr. sc. Lada Čale Feldman

Zagreb, rujan 2015.

## Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. <i>Christus iudex</i> Stefana Tuccia .....	4
3. <i>Isukrst sudac</i> Josipa Betondića i usporedba s Tucciovom dramom.....	14
4. Zaključak.....	24
Literatura .....	27
Prilog 1: Ilustracije .....	28
Prilog 2: Prijepis Betondićeve drame prema rkp. ZKD 200 (CD u prilogu)	

## 1. Uvod

Kada se govori o isusovačkoj drami 16. stoljeća kao što je Tucciova, njezina se interpretacija obično strogo veže uz društveno-politički i kulturni kontekst u kojemu je nastala te uz specifičan cilj za koji je namijenjena. S druge strane, ne razmišlja se toliko o njezinim mogućim reinterpetacijama u kasnijim i duhom različitim razdobljima. Valja se stoga pitati koji je motiv iznjedrio vezu između isusovca Stefana Tuccia, koji je stvarao na samome početku rada Družbe Isusove polovicom 16. stoljeća, i Dubrovčanina Josipa Betondića, koji je pak pisao pred kraj njezina prvog razdoblja, dva stoljeća kasnije. Ova je veza prvobitno neočekivana zbog iznimne vremenske, ali i poetičke razdvojenosti, no podupire ju činjenica da su čak dva hrvatska prijevoda nastala prije Betondićeva, i to sukladno vremenu i kontekstu nastanka Tucciove drame. Prvi je prijevod nastao u peru Braćanina Jurja Žuvelića krajem 16. stoljeća, pod nazivom *Sud pokonji*, dok je drugi prijevod, *Prikazanje suda općenoga*, napisan na polovici 17. stoljeća, a njegov je autor nepoznati Hvaranin. Oba se prijevoda lako mogu svrstati među klasične primjere hvarsko-bračke skupine crkvenih prikazanja kao izrazito namjenskih tekstova s eshatološkom motivikom, koji svoje korijene vuku iz srednjovjekovnih moraliteta. Ipak, Žuvelićev je prijevod napisan u dvanaestercima i, iako sustavno slijedi Tucciovu fabulu uz poneku izmjenu na kompozicijskome planu, nezgrapno ga i dug dvanaesterac čini problematičnim za izvedbu u pučkoj tradiciji prikazanja. Upravo je stoga hvarski prevoditelj Tucciovu fabulu pretočio u pučke osmerce, saževši raskošne monologe u kratke, ali snažne scenske slike, koje bi namjenski karakter prikazanja u očima pučkih gledatelja dovele do vrhunca. Uz očekivanu vjersku propagandu, bračko-hvarska su prikazanja otkrivala tragove društveno-političkih događaja toga doba i podneblja, što su čak i prevoditelji najjednostavnije mogli izvesti autorskim prolozima. Budući da je time drama *Christus iudex* u Hrvatskoj na vrijeme dobila svoj originalni i osviješteni odgovor, teško je odgonetnuti kako je mogla odjeknuti u Dubrovniku 18. stoljeća, dugo nakon upečatljivih izvedbi u isusovačkim kolegijima i kasno nakon procvata crkvenih prikazanja i rane isusovačke drame. Postavlja se dakle pitanje je li Betondića polovicom 18. stoljeća na prijevod nagnala osobna pobuda, zakašnjeli vjersko-propagandni osjećaj ili možda prepoznavanje mogućnosti da se Tucciov tekst u novome ruhu učita u suvremeni dubrovački kontekst. Pitanje je također kako je Betondić pomirio vremenski razmak između Tucciove poetike i tradicije na koju se naslanja i dubrovačke drame, koja je sve više težila suvremenim poetikama razvijenih europskih zemalja. Težnja je ovoga rada otkriti i koliko je slobode i

autorske snage Betondić unio u svoj prijevod, što će biti posebno zanimljivo s obzirom na to da se češće spominje kao ljubitelj književnosti i prevoditelj, a rjeđe kao autor, iako je napisao mnogo vlastitih radova. Ne smije se zaobići ni pregled sačuvanih rukopisa Betondićeva prijevoda, uz pitanje mogućnosti njihova tiska i izvedbe.

Iako je Betondićev prijevod od vrlo velike važnosti za hrvatsku kulturu, jednak će dio rada biti posvećen Tucciovu latinskom originalu. U 16. stoljeću, kada se odvijala borba reformacije i protureformacije, Katolička je Crkva nastojala zavladata svim sferama društva, pa tako i književnošću. Svjesna da je teatar snažno oruđe društva, njegov profani oblik zamijenila je svetačkom dramom, iskoristivši pučke elemente i tradiciju crkvenih prikazanja kako bi se približila publici. Postupna promjena u pravu isusovačku školsku dramu ostvarila se kroz težnju da se prikazanjima pruži pravilan dramski oblik po uzoru na klasičnu dramu, dok se na tematskome planu zadržala tradicija prikazanja. Budući da je Tuccio među prvima pisao ovakve tekstove, bit će neophodno istražiti kako je uklopio postojeće oblike u novu vrstu drame te je li isusovačka drama, kako se na prvi pogled čini, u potpunosti namjenski tekst, lišen značajnije estetske vrijednosti, u kojemu se autor javlja prije kao prepisivač ustaljenih katoličkih ideja nego kao stvaratelj nove i originalne materije. U interpretacijama isusovačkih drama često nedostaje i pogled na dramaturške značajke samoga teksta, pa će ovom prilikom na njima biti veći naglasak. Kao kod Betondića, ne smije se zanemariti ni pregled rukopisa, koji nerijetko otkrivaju ključne informacije o kontekstu, ali i o samome tekstu, što će se pokazati u sljedećim poglavljima.

Konačno valja spomenuti nastavničku komponentu, odnosno mogući doprinos ovoga rada obogaćenju nastavnoga programa škola. Učenje o dramskim tekstovima i njihovoj kompoziciji te književnim razdobljima unutar kojih se razvijaju u školskome programu zanemaruje gotovo cijelo novolatinsko dramsko stvaralaštvo, pa tako i isusovačku dramu. Budući da je Tuccio bio jedan od njezinih prvih autora, a upravo su izvedbe njegove drame diljem svijeta doživjele veliki uspjeh, bilo bi zanimljivo prikazati učenicima cijelo kulturno-povijesno razdoblje u okviru mikrosvijeta takva reprezentativnog djela. Tucciova bi drama osim toga pružila uvid u status latinskoga jezika 16. stoljeća, a njegov bi prolog omogućio usporedbu tadašnjih poetičkih načela s onima koje su učenici već upoznali. Znanje o reformaciji i protureformaciji lako bi se moglo utvrditi pokušajem interpretacije drame, jednako kao što bi se osnažila i svijest o poznatim intertekstnim referencama. Nadalje, Betondićev bi prijevod uz Tucciov original omogućio vježbu komparativne analize, dok bi se istovremeno proširilo znanje o prevoditeljskoj djelatnosti baroknoga Dubrovnika, o kojoj se u

srednjoškolskoj nastavi također premalo govori. Proučavanje osobe i djela Josipa Betondića učenicima bi naposljetku pružilo uvid u kulturni i društveni kontekst Dubrovnika 18. stoljeća i prikazalo širinu interesa njegovih književno usmjerenih intelektualaca.

Kako bi se što sustavnije izveli zaključci o izabranim tekstovima, kao i njihova međusobna usporedba, u idućem će se poglavlju obraditi Tucciov životopis, informacije o njegovim rukopisima i tiskanoj verziji te, kako je najavljeno, žanr i fabula drame sa značajnim dramaturškim karakteristikama. Sljedeće će poglavlje na isti način dati pregled Betondićeva života, rukopisa njegova prijevoda, te kompozicijskih i dramaturških značajki uz usporedbu s latinskim izvornikom. Na koncu slijedi prijepis Betondićeva prijevoda iz autografa.

## 2. *Christus iudex* Stefana Tuccia

Veza teatra 16. stoljeća s kontekstom liturgijskih svečanosti, godišnjih ceremonija i karnevala unutar isusovačkih kolegija rezultirala je povećanim interesom za dramsku produkciju u širem smislu. Prvi autor koji je stekao slavu pišući dramske tekstove za tu vrstu izvedbe i otvorio put razvoju isusovačke drame bio je upravo Stefano Tuccio. Rođen je 1540. godine u Messini, a u rodnome je gradu stekao naobrazbu na području retorike, grčkoga i hebrejskoga jezika te filozofije i teologije.<sup>1</sup> Obrazovanje je nastavio u Palermu da bi uskoro djelovao pod okriljem *Collegio Mamertino*, a zatim i *Collegio Romano*. Kao profesor retorike i humanistike predavao je u Messini, Padovi i Rimu, a sudjelovao je i u redakciji dokumenta o ustroju isusovačkog obrazovnog sustava, *Ratio Studiorum*. Njegovo književno stvaralaštvo, osim mnoštva govora i rasprava među kojima je najpoznatija danas izgubljeni *Tractatus de Trinitate*, obuhvaća i šest drama. Prve tri pripadaju ciklusu starozavjetne tematike, redom *Nabuchodonosor* (1562., izgubljena), *Goliath* (1563.) i *Juditha* (1564.). Preostale drame čine trilogiju u novozavjetnom ciklusu koja opisuje život i čudesa Isusa Krista od samoga rođenja, *Christus nascens* (1573.), preko njegove muke, *Christus patiens* (1569.), pa do posljednjega suda, *Christus iudex* (1569. i 1573.), što je ujedno najuspješnija Tucciova drama.

Pojava dviju godina kraj Tucciove posljednje drame upućuje na dvije različite rukopisne verzije teksta, raniju mesinsku i kasniju rimsku. Iako postoji velik broj rukopisa u kojima je *Christus iudex* sačuvan<sup>2</sup>, kao temelj za istraživanje gotovo se uvijek koriste dvije spomenute verzije, no valja napomenuti da nijedna nije pisana rukom autora te da autograf dosad nije pronađen. Najstariji, mesinski kodeks čuva se u *Biblioteca Regionale Universitaria di Messina* pod signaturom FV 113 te sadrži svih šest Tucciovih drama, dok rimski, kodeks 739 u *Biblioteca Casanatense di Roma*, sadrži samo dramu *Christus iudex*, koja se ondje još zove i *De ultimo Dei iudicio*.<sup>3</sup> Različitosti između ovih dvaju tekstova otkrivaju se u tematski i metrički potpuno drukčijem prologu, ali i u ponešto izmijenjenim, skraćenim ili proširenim replikama unutar prizora. Rimski je tekst, sudeći prema prologu i izboru replika, najvjerojatnije imao prednost pred mesinskim u procesu priređivanja dviju postojećih tiskanih

---

<sup>1</sup> Vidi Tuccius, S., *Christus nascens; Christus patiens; Christus iudex: tragoediae*, u: M. Saulini (ur.), Institutum Historicum Societatis Iesu, Rim, 2011, str. XXIV.

<sup>2</sup> Saulini ističe da postoji mnogo rukopisa u kojima je sadržana ova drama, no ne spominje im broj smatrajući ga irelevantnim s obzirom na mjerodavnost rimskoga i mesinskoga kodeksa. Vidi Ibid., str. LVII.

<sup>3</sup> Ibid., str. LV-LVII.

verzija, prve, objavljene u Rimu 1673., te druge, objavljene u Münchenu 1697. godine. Međutim, tijekom priređivanja teksta za tisak u obzir su uzeti svi postojeći rukopisi, a kako su bili veoma loše očuvani, pribjegavalo se i konjekturi.<sup>4</sup> U ovome će radu prednost ipak pripasti tiskanoj verziji, a ne mesinskome rukopisu, jer je razvidno da se Josip Betondić, prevodeći, služio upravo njome, kao što će pokazati sljedeće poglavlje rada. U kontekstu tiskanih verzija valja spomenuti i da je, iako sa zaostatkom od gotovo sto godina i dugo nakon Tucciove smrti 1597., među trima njegovim dramama novozavjetne tematike samo drama *Christus iudex* tiskana.

Postoje također i dvije spomena vrijedne izvedbe ove drame, mesinska iz 1569. te rimska, odigrana 1573. i 1574. u sklopu *Seminario Romano* pod gore spomenutim nazivom *De ultimo Dei iudicio*. Teško je reći da je izvedba u svakoj prilici i u svakoj zemlji doživjela uspjeh, iako se u tiskanoj verziji navodi da je, osim *saepius habita*, i *semper cum admiratione spectata*<sup>5</sup>, a publika je, prema onodobnim svjedočanstvima, odlazila s izvedbe oduševljena i sa suzama u očima, spremna pokajati se i promijeniti način života.<sup>6</sup> Ipak, naum da se slikovitim prizorima sudnjega dana izazove oduševljenje ili strah te opomena nevjernicima da se preobrate kako bi izbjegli vječnu patnju, postupci su koje publika ponekad nije odobravalala. Povrh toga, izbor srednjovjekovnog registra u prikazu teme, pri čemu Leo Rafolt u svome tekstu o Betondiću ističe kompozicijske elemente i fabularne tehnike crkvenih skazanja<sup>7</sup>, jednostavna opozicija dobra i zla kroz borbu anđela i demona, statični *tableaux* i neobičan izbor metrike kosili su se s očekivanjima suvremene publike.<sup>8</sup> Usprkos tim zamjerkama, činjenica je da *Christus iudex* ipak obiluje dramaturškim zanimljivostima, često nastalim u dinamičnom dijalogu između elemenata srednjovjekovnih moraliteta ili crkvenih skazanja, koji su iskorišteni upravo u duhu katoličke obnove, i rane klasične isusovačke drame, što će pokazati daljnja analiza Tucciova djela.

Dosad najposvećenija proučavateljica Stefana Tuccia, Mirella Saulini, navodi da mu je kao inspiracija za dramu *Christus iudex* poslužila knjiga *Otkrivenja te Evanđelje po Mateju*, u

---

<sup>4</sup> Konjektura se odnosi na ispravak nečitljivih mjesta u tekstu prema izdavačevoj pretpostavci i bez čvrstih dokaza. O tiskanoj verziji više u: Tuccius, S., *Christus iudex*, Typis Nicolai Angeli Tinassii, Romae, 1673, str. III.

<sup>5</sup> Tuccius, *Christus iudex*, str. I. „Često prikazivana i uvijek s divljenjem gledana.“ (Ovaj citat i sve koji slijede prevela A. Žugić).

<sup>6</sup> Vidi Kolendić, P., „Žuvetićev 'Sud pokonji'“, *Južni pregled*, br. 10 (1935), str. 351.

<sup>7</sup> Rafolt, L., *Melpomenine maske: fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*, Disput, Zagreb, 2007, str. 281.

<sup>8</sup> Vidi Chevalier, J.-F., „Neo-Latin Theatre in Italy“, u: J. Bloemendal i H. Norland (ur.), *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, Brill, Leiden, 2013, str. 71.

kojemu se nalazi Isusova „eshatološka besjeda“.<sup>9</sup> Elementi srednjovjekovne i isusovačke drame, međutim, naviru i prije ulaska u fabulu, odnosno već iz samoga naslova. Kao što će se pokazati i u hrvatskim prijevodima, kod Tuccia postoje dva naslova koji na različit način najavljuju fabularnu razinu drame. *De ultimo Dei iudicio*, jednako kao u Rafoltovu komentaru na Žuvecićev prijevod Tuccia pod nazivom *Sud pokonji*, pokazuje srednjovjekovnu svjetonazorsku poziciju u kojoj je drama predstavljena kao *exemplum*. Naslov, pak, *Christus iudex*, kao i Betondićev *Isukrst sudac*, ističe biblijskopovijesnu ličnost i njezin egzemplaran život te tako stupa, suprotno od tradicije mirakula, u *martirološki* kontekst isusovačke tragedije.<sup>10</sup> Sudac Krist u tom slučaju predstavlja svojevrsni arhetip svih mučenika. No, model se tragičkog u ovoj drami ne zrcali kroz Kristovu muku, nego kroz *mores hominum*, kojih je opis, riječima isusovca Giovannija Lorenza Lucchesinija, *pars ethica philosophiae in hac tragoedia*. Etičku razinu fabule *praeter eximiam scientiam iuris et legum*<sup>11</sup>, te Tucciovo vladanje teologijom Lucchesini navodi kao ključne elemente ove drame, koji su opisani u njezinoj tiskanoj verziji kroz pohvalno pismo, tzv. *epistula nuncupatoria*, kardinalu Camillu. U ovoj pohvali, gotovo književnoj kritici, Lucchesini spominje i kako je mogla izgledati scenografija. Tucciova bi se scena lako mogla zamisliti, navodi, *si praeter consuetam scenam statuatur aliud tabulatum nubibus obsitum, imminens interiori proscenii parti*.<sup>12</sup> Osim toga, ne bi trebalo trošiti mnogo novaca na skupe strojeve ili neuobičajene scenske slike kako bi se postigao potpuni efekt, nego bi bilo dovoljno prikazati sliku grada, luga, vrta, stijena i vrata pakla, *quae in promptu esse solent ubicumque tragica spectacula exhibentur*.<sup>13</sup> Zanimljivo je primijetiti i da autor u sklopu isusovačke dramske djelatnosti nije bio samo pisac nego i *choragus*, što znači da je upravo njegova obveza bila urediti scenografiju.<sup>14</sup> Primjer scenografije koji se u ovom pismu pruža dolazi tek iz 17. stoljeća, no ona se vjerojatno nije mnogo razlikovala u prvim izvedbama. Njezin klasičan izgled odgovara i kompoziciji dramskoga teksta koju, uz kratki pregled fabule, valja detaljnije opisati.

<sup>9</sup> Tuccius, *Tragoediae*, str. XLVI.

<sup>10</sup> Vidi Rafolt, *Maske*, str. 281.

<sup>11</sup> Tuccius, *Christus iudex*, str. VII. „Ponašanje ljudi.“, „Etički dio filozofije u ovoj tragediji.“ i „Osim iznimnog poznavanja prava i zakona.“ Giovanni Lorenzo Lucchesini (1638–1716) bio je talijanski isusovac i teolog, poučavao je pri *Collegio Romano*, a napisao je i mnogo djela u prozi i u stihu, na talijanskome i na latinskome jeziku. Njegovo je najpoznatije djelo *Specimen didascalici carminis et satyrae*, tiskano, kao i Tucciova drama, u Rimu, *sumptibus Nicolai Angeli Tinassii*.

<sup>12</sup> Ibid., str. VI. „Ako bi se umjesto uobičajene scene postavio drugi kat, okružen oblacima, koji bi visio iznad stražnjeg dijela scene.“

<sup>13</sup> Ibid. „Koji su obično pri ruci kad god se tragedija izvodi.“

<sup>14</sup> Tuccius, *Tragoediae*, str. XXX.



Tucciova je drama podijeljena na pet činova s različitim brojem prizora. Prvome činu prethodi prolog koji će zbog svoje neprisposobnosti unutrašnjemu komunikacijskom sustavu drame, kako ga naziva Pfister, biti obrađen posebno.<sup>15</sup>

Prvi se čin sastoji od deset prizora, a završava ga *chorus prophetarum*. Započinje monologom, moglo bi se reći i prologom, personificirane Crkve koja žaluje nad svojom sudbinom. Pogođena ratovima i skorim dolaskom Antikrista, u svojevrsnoj invokaciji traži Božju pomoć i pravednu osvetu za naneseno joj zlo. Fabula počinje *in medias res*, grupom starozavjetnih likova koji na nebesima mole Krista da završi duge borbe. Krist zatim šalje Mihaela da oslobodi Sotonu Aheronta, kako bi Aheront s Antikristom uhvatio bezbožnike i započeo *mundi supremum interitum*, odnosno kraj svijeta. Aheront pronalazi Antikrista, daje mu svoju moć, na nebu se ubrzo pokazuju *signa* njegova dolaska, dok naposljetku Antikrist prijevaram ne zauzme Jeruzalem. Kor proroka komentira fabulu prisjećajući se starih proročanstava, no istovremeno daje i nadu u buduću pobjedu znakovitom napomenom: *author ad pugnam Deus est*.<sup>16</sup>

Drugi se čin sastoji od osam prizora, a prikazuje nadmudrivanje Antikrista i svećenika Salatiela, u kojemu svećenik narodu pokušava razotkriti Antikristove spletke i lažna čudesa, poput oživljavanja mrtvoga dječaka. Krist zatim šalje Rafaela na Elizejske poljane po Henoka, Iliju i Ivana da se vrate u smrtna tijela i svjedoče narodu o varkama Antikrista i dolasku pravoga Krista. Antikristov vojskovođa Zarham javlja gospodaru ovu vijest, a on mu zapovijeda da proroke uhvati i dovede. Na koncu se javlja *chorus sybillarum* komentirajući Antikristova lažna čudesa te sažeto, a istovremeno detaljno, nagovješćujući fabulu trećega čina i konačnu pobjedu Krista.

Treći se čin sastoji od jedanaest prizora isprekidanih pjesmom trojice spomenutih proroka u trenutku bolne i nepravedne smrti, a zatim i himnom istih proroka dok pobjedonosno uzlaze na nebesa. Mihael ubija Antikrista koji uzalud moli za milost, a Židovi, prethodno pod utjecajem Antikrista, priznaju Kristovu vladavinu. Prizor se ponovno prekida pjesmom židovskoga naroda koji moli za mir i mogućnost da se izbjegnu muke posljednjega suda. U vrlo dugome prizoru sedam anđela šalje sedam pečata uništavajući čitavu zemlju, a Mihael zapovijeda smrti da oduzme sve ljudske živote. *Chorus angelorum* na kraju čina sumira sve što se dogodilo, opominjući koliko je dugo ljudskoga vijeka, a samo ga je jedan dan u potpunosti izbrisao. No, *ista sit utinam summa malorum*, anđeli najavljuju još teže

---

<sup>15</sup> Pfister, M., *Drama: teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str. 121.

<sup>16</sup> Tuccius, *Christus iudex*, str. 27. „Začetnik je borbe Bog.“

dogadaje.<sup>17</sup>

Četvrti se čin sastoji od sedam prizora. Krist zapovijeda anđelima da sastave ljudske udove i vrate duše u mrtva tijela, pozivaju se prokleti iz pakla, među njima najistaknutiji Jeroboam, a na red dolaze i nekrštena djeca iz limba. Odvajaju se *insontes* i *improbi*, nevini na desnu, a grešnici na lijevu stranu. Anđeli zatim nose Kristovo znamenje na mjesto suda. *Pater Aeternus* javlja se Kristu s nebesa nabrajajući mu njegove uloge, *partes*, koje će igrati na sudu. *Chorus nocentum* zatvara čin najavom novoga poretka svijeta i kazne nevjernicima.

Peti se čin sastoji od sedam prizora posvećenih detaljnu opisu posljednjega suda. Apostoli, mučenici, sveci, grešnici i prvi ljudi nalaze se pred Isusom, pri čemu se svaki svetac suprotstavlja grešniku kao kršćanski *exemplum*. Zbor se pojavljuje prije kraja čina kroz himnu blaženih koji se s Kristom uspinju na nebesa. Dramu zatvara Mihael didaktički upozoravajući likove, a implicitno i publiku, da se na vrijeme treba pokajati. Trima udarcima o zemlju okončava dramu i zauvijek zaključava vrata pakla.

Posebna pozicija prologa izvan unutrašnjega komunikacijskog sustava drame očituje se u tematsko-motivskim, ali i metričkim osobitostima. Sadržaj prologa iznosi anonimni govornik u prvome licu, simbolički pokriven višestrukom maskom pod čijim se slojevima kriju implicitni autor, dramsko lice, ali i sam glumac. Gotovo kao u prolozima Terencijevih komedija, iskorištava se nadmoćna pozicija nad publikom kako bi se, iako apologetski, ipak razvio jedinstven poetološki program.<sup>18</sup> Prolog stoga ni u jednom segmentu ne upućuje na fabulu drame, nego ukazuje na kompozicijske zakone i uzore te ih opravdava. Pozivajući se na Aristotela koji je dao isti metrički zakon i tragediji i epu, a to je da se služi heksametrom, Tuccio čitavoj publici, a posebno apostrofiranim kardinalima, najavljuje da će se nakon prologa prestatu služiti jampskim senarom upravo u korist heksametra. Jampski je senar, navodi, pripadao tradiciji starih pjesnika, no *sapiens poeta* slijedit će zahtjeve sve modernijega doba, pa čak i ako ga to udalji od ustaljenih dramskih modela. Takav *fusus sermo* ni ne dolikuje uzvišenoj temi i govoru tragedije, za koju se pita *cur non spiritu sonet altiore*.<sup>19</sup> No, ni preostale zakone poganskih pjesnika ne treba u potpunosti slijediti: *nam profanis legibus quis posse subiacere res sacras putet?*<sup>20</sup> Sakralna je, dakle, uzvišenost tematike ta koja daje autoritet da se potkopa ono što se činilo posve neupitnim. Govoreni su dijelovi tako kroz cijelu dramu izneseni u heksametru, no lirski dijelovi, *cantica*, koji obuhvaćaju korove i

---

<sup>17</sup> Tuccius, *Christus iudex*, str. 64. „Kamo sreće da je to najveće zlo“.

<sup>18</sup> Vidi Pfister, *Drama*, str. 121.

<sup>19</sup> Tuccius, *Christus iudex*, str. IX. „Slobodan govor“ i „Zašto da ne odzvanja uzvišenijim duhom.“

<sup>20</sup> Ibid., str. X. „Tko bi, naime, smatrao da se religiozne teme mogu podložiti poganskim zakonima?“

nekoliko slobodnijih replika, obiluju mnoštvom antičkih metričkih oblika, ponajviše safičkom strofom, pa anapestom, elegijskim distihom i jampskim dimetrima.

Razvidno je prema samome prologu, ali i drugim signalima, da se Tuccio u kompoziciji oslonio na Aristotela. Klasična kompozicija od pet činova odgovara i razvijenoj isusovačkoj dramaturgiji, a upotpunjuje ju vrlo simetrično podijeljena građa te, kako Rafolt napominje, dosljedna izmjena konfiguracije likova na sceni uz prekid vremensko-prostornog kontinuiteta koji signalizira prijelaz između činova, ili pak izmjena likova na sceni koja uvodi promjenu prizora.<sup>21</sup> O dramskome trojedinstvu ipak valja govoriti s oprezom jer Tuccio u svojoj kompoziciji teži simboličkome prostoru i vremenu, o čemu će kasnije biti više riječi.

Spomenuta raspodjela korskih pjesama, kao i mnoštvo monologa, odaju dojam statičnosti, koji u potpunosti odgovara drami ako ju shvatimo kao vrstu meditacije. Primjer kontemplativnoga kazališta, koje u svome radu o novolatinskom teatru u Italiji spominje Chevalier, odnosi se na prvu polovicu 17. stoljeća, što nije toliko udaljeno od Tucciova stvaralaštva, a izvrsno ga opisuje. Pročita li se Aristotel kroz prizmu Platona, otkrit će se da tragedija opominje gledatelja kako i on može postati žrtva, dok se opčinjenost tragičkim junakom zamjenjuje pogledom u nebesa prema Bogu. Sam uvid u fabulu tragedije više ne znači trenutnu katarzu, nego se ona ostvaruje kroz vjeru.<sup>22</sup> Emblematski karakter kazališta koje daje uzvišeni *exemplum* također u gledatelju gasi žeđ za horizontalnom identifikacijom s junakom, a osnažuje želju za projekcijom vertikalne težnje božanskoj instanci.<sup>23</sup>

Nadalje, meditativni aspekt Tucciova kazališta nalikuje na Ignacijeve *Duhovne vježbe* iz prve polovice 16. stoljeća. Ignacijevo djelo sugerira da se zamisle slike iz Kristova života i simboličke borbe dobra i zla te tako postigne meditativno raspoloženje, jednako kao što se u Tucciovoj drami prikazuju statične slike sudnjega dana, uz egzemplarne monologe i emblematske rekvizite. Chevalier navodi da se upravo takvim prikazom isusovačka drama udaljuje od kazališne iluzije iskazujući teološku istinu.<sup>24</sup> Retorika koja dominira u statičnim monolozima time se izdvaja iz konteksta skolastičke vježbe i odraza obrazovanosti autora, kako se dosad smatralo, te služi prikazu duboke kršćanske duhovnosti.

Konačno valja spomenuti i Seneku, čiji se utjecaj također ogleda u kompoziciji, ali i samoj atmosferi Tucciove drame. Uzvišen govor i replike prožete *pathosom* odgovaraju Senekinu dramskom opusu, ponovno otkrivenom i vrlo popularnom polovicom 16. stoljeća.

---

<sup>21</sup> Rafolt, *Maske*, str. 284.

<sup>22</sup> Vidi Chevalier, „Theatre“, str. 83.

<sup>23</sup> Vidi Chevalier, „Theatre“, str. 84.

<sup>24</sup> Ibid., str. 73.

Sklonost da se konflikti objasne retoričkim sredstvima, i to najčešće kroz monologe, također predstavlja element Senekina stila, dok se čest naglasak na moralnu pouku uklopio u kršćanski ideal čovjeka koji postupa moralno i dobro. Važno je napomenuti da determiniranost božanskim zakonom u isusovačkoj drami ne znači i potpunu onemoćalost čovjeka, nego mu ostavlja slobodnu volju da postupa prema savjesti, a je li činio prikladno okvirima zakona, saznat će na završnome sudu. Posljednji element preuzet od Seneke, ali i Aristotela, korovi su na kraju činova. Prema Chevalieru, bliski su Senekinim korovima jer ne funkcioniraju samo kao prijelaz između činova; štoviše, pletu mrežu odjeka i zrcala.<sup>25</sup> U gornjemu kratkom prikazu fabule napomenulo se da korske pjesme reflektiraju prošle događaje, ispreplićući njihovu simboliku s budućim događajima. Korske se pjesme, međutim, zrcale i međusobno: ili po tematici, ili kroz gotovo „negativno“ zrcalo sudbina i događaja, kao što je u slučaju suprotstavljene himne blaženih koji putuju u nebesa i kora okrivljenih koje čeka paklenska sudbina. Aristotelov se, pak, kor ne raspoznaje samo u simetričnoj i krajnjoj poziciji unutar činova nego se uklapa u dramsku igru. Iako se očituje kao izvandramska govorna struktura, korski su likovi u nekom trenutku sudjelovali u dramskoj situaciji, što Pfister navodi kao karakteristično za Aristotelovu poetiku.<sup>26</sup> Sposobnost kora da se distancira od dramske situacije i prijeđe na izvandramsku razinu omogućuje mu epsku funkciju posredovanja koju i obavlja.

No, upravo su osobine kora, metrička raznolikost kojom su prikazane, kao i neprestano upućivanje na nepobjedivu snagu Krista, postavili pitanje o žanru Tucciova teksta. Odabir lirskih metara himničnog karaktera, koji se prepoznaje i u djelima kršćanskih autora Prudencija i Ambrozija, te daktilskog heksametra umjesto jampskog senara potaknuli su interpretaciju kako je *Christus iudex* orijentiraniji na svojevrsnu slavu neupitne Kristove snage, nego na tragični aspekt posljednjega suda. Činjenica da Uskrsnućem Krist pobjeđuje smrt, a posljednjim sudom ljudima obećaje vječni život, isključuje tragičku perspektivu u kršćanskome svijetu. Senekin koncept *fatuma* stoga ovdje postaje neupotrebljiv. Ipak, tragedija, kao što je Lucchesini već natuknuo, ne izostaje, nego se odražava u tragičnim postupcima ljudi koji se oglašuju na Božji zakon.

Napokon, didaktički karakter i moralna pouka odrazili su se u dramskome trojedinstvu. Prostor fabule više je simbolički nego geografski ili povijesni, dijelom zbog svoje apstraktnosti i slabe razrađenosti, a dijelom zbog neprestanog dijaloga između neba i

---

<sup>25</sup> Ibid., str. 71.

<sup>26</sup> Pfister, *Drama*, str. 128.

zemlje u kojemu se granica zamagljuje i dolazi do svojevrsnoga simboličkog pretapanja. Kratko se spominju Jeruzalem i Babilon, ali o njima se ništa ne doznaje ni kroz didaskalije, koje su vrlo siromašne, ni kroz replike likova. Štoviše, prijelaz iz prostora u prostor odvija se naglo i iznenadno unutar govora istog ili različitih likova, a o njemu se daje naslutiti samo kroz promjenu sadržaja replike. Prostor kojim se likovi kreću i komuniciraju odvija se na vertikalnoj liniji, što Rafolt navodi kao tipičan postupak srednjovjekovnih crkvenih drama, te spaja junake zemaljskog i božanskog registra.<sup>27</sup> U tom slučaju dolazi do svojevrsne disperzije dramskoga prostora ili do njegova simboličkoga raslojavanja. Rafolt ga dijeli na imaginarni i realni prostor, koji se na polovici drame u potpunosti prožima i publici postaje nerazpoznatljiv.<sup>28</sup> Važno je spomenuti i zatvorenu strukturu dramskoga prostora koja onemogućuje likovima da se kreću po svim njegovim razinama. Tako Krist šalje Mihaela da otvori i zatvori vrata pakla ili pozove proroke da se spuste na zemlju.

Vrijeme je tragedije u početku drame moguće pratiti, no i ono zastaje u istome trenutku kada se prostori isprepletu. Ipak, vremenska se kohezija time ne gubi, iako postaje vrlo teško odrediti koliko je prošlo između prizora i činova, pa posljednji sud postaje simboličan izvanvremenski događaj. Saulini navodi kako je prožetost i zastoj vremena upravo priprema za vječni život.<sup>29</sup>

Nadalje, Tucciova fabula ostaje jedinstvena i usmjerena prema jedinomu mogućem cilju, upućuje i Rafolt, bez istaknutih podzapleta ili mikrozapleta.<sup>30</sup> Fabularna kohezija održava se stalnim ponavljanjem glavnih misli, kao i parafrazom određenih segmenata fabule, s obzirom na velik broj likova koji uvode opasnost od njezina puknuća. Razvedeni aktantski model koji uključuje mnoštvo likova, ili izmišljenih ili preuzetih iz mita, književnosti, pa i povijesti, onemogućuje razvijenu karakterizaciju, jake protagoniste koji bi svojim karakterom doveli do tragičkoga sukoba te tragičko prepoznavanje. Prethodno znanje publike o tako velikom broju likova uvjetuje i recepciju drame te čini mogućom nedramsku karakterizaciju. Karakter se likova stoga, navodi Rafolt, zasniva na govornim strukturama i unaprijed zadanim osobinama, primjerenim kršćanskome svjetonazoru, etici i postojećemu mitu.<sup>31</sup> Sukladno tome dominiraju statične govorne strukture, dugi monolozi ili dijalozi dužih monoloških dionica koji ne stvaraju hijerarhiju likova po važnosti, nego omogućuju didaktički iskaz egzempla. Tamo gdje Zavjet prikazuje grupu, Tuccio ističe pojedince koji govore grešnika,

---

<sup>27</sup> Rafolt, *Maske*, str. 284.

<sup>28</sup> Ibid., str. 287.

<sup>29</sup> Saulini, M., *Il teatro di un gesuita siciliano: Stefano Tuccio s.j.*, Bulzoni, Rim, 2002, str. 117.

<sup>30</sup> Rafolt, *Maske*, str. 285.

<sup>31</sup> Ibid., str. 285.

punom lažnoga *pathosa*, suprotstavljaju primjer kršćanskoga morala. Takvi se primjeri iznose publici u stilu crkvenih skazanja pa uvijek imaju emblematsku funkciju i često su prikazani pomoću odabranih rekvizita poput trske, spužve natopljene octom i križa, te slijede religioznu simboliku broja sedam. Anđeli tako najavljuju posljednji sud pomoću sedam pečata, a nakon suda dijele sedam znamenja Kristove muke.

Naposljetku, valja spomenuti didaskalije, intertekstualnost, a posebice elemente metateatra u drami *Christus iudex* koji se u radovima drugih autora ne spominju. Didaskalije se nalaze na početku svakoga prizora te samo jednom unutar replike, a upućuju jedino na izmjenu likova ili dramskoga prostora. Intertekstualnost se raspoznaje u cijeloj fabuli odabirom tema i povremenim citiranjem različitih, ponajviše antičkih autora, a ostvaruje se i velikim brojem referenci iz Psalama i drugih biblijskih knjiga, koje su u tekstu posebno istaknute. Te se reference pronalaze u bilješkama tiskane verzije i upućuju na određeni dio teksta. Način na koji se koristi referenca, kao i vrsta rečenica koje se izdvajaju u bilješkama pod tekstem, gotovo da imaju didaskalijsku funkciju. Tamo gdje u tekstu postoji nedostatak informacija o događaju, citat izdvaja dodatnu rečenicu. Jednostavniji se primjer vidi u slučaju Ilije koji kratko navodi kako se Krist tijelom nije ukazao svim ljudima u Jeruzalemu, što citat nadopunjuje riječima: *Non omni populo, sed testibus praeordinatis a Deo* (Dj 10, 40).<sup>32</sup> Složeniji se citati pronalaze u opisu sedam pečata, kada se svaki pečat vrlo detaljno opisuje primjerima iz *Otkrivenja*. Osim detaljnijeg opisa rekvizita i fabule, pobliže su opisani i postupci likova, što je uvelike moglo pomoći u pripremi izvedbe.

Nakon citata i didaskalija treba spomenuti prodore metateatra. Na kraju trećega čina kor anđela naglašava da su oni, *Coelites*, unijeli pokolj među ljude *tragico tecti syrmate*, odnosno odjeveni u tragičku haljinu, čime se direktno aludira na žanrovski karakter djela.<sup>33</sup> U drami se također pojavljuju anđeli koji upravljaju „mašinerijom“ neba, planeta i zvijezda, odnosno cijeloga svijeta, te najavljuju veliki teatar u teatru Tucciove drame. Od samoga početka drame, naime, odjekuje snažna aluzija na *theatrum mundi*. Vječni Otac, koji dolazi na scenu tek pred kraj drame dijeleći Kristu uloge, *partes*, koje mora obaviti na posljednjemu sudu, gotovo da implicitno djeluje kroz lik Krista još od samoga početka drame, kada Krist naređuje pripremu suda. *Pater Aeternus* nadaje se kao autoritet u pozadini, redatelj i dramaturg, ali i publika teatra u teatru. Dodjeljujući uloge, on ipak ostavlja zrno slobodne volje ljudima kako bi ih kasnije simbolično razvrstao na lijevu i desnu stranu. Vrhunac

---

<sup>32</sup> Tuccius, *Christus iudex*, str. 47. „Ne čitavome narodu, nego svjedocima koje je Bog predodredio.“

<sup>33</sup> Tuccius, *Christus iudex*, str. 63.

njegove režije ostvaruje se u Kristovoj zapovijedi da se Aheront izvede na zemlju kako bi izabrao Antikrista i otkrio tko je dobro, a tko loše odigrao svoju ulogu, čime se začinje dramska ironija. Vjerujući da će zvesti ljude i zavladatai svijetom, Aheront spremno izlazi na površinu, ironiziran superiornom pozicijom Vječnog Oca, ali i publike kojoj je stvarni razlog njegova izlaska dobro poznat kako iz fabule tragedije, tako i iz kršćanskoga mita. Njegovim ulaskom u fabulu nastaje zrcalni aktantski model u kojemu desna, nebeska strana, svoju protutežu nalazi na lijevoj, podzemnoj strani. Vječni je Otac, iako funkcijom nadređen, zrcalno suprotstavljen liku Aheronta, a Krist i stvarna čudesa liku Antikrista Šaula i njegovim lažnim čudesima. Nadalje, Kristovi se anđeli negativno zrcale u Antikristovim *duces*, Apostoli i vjernici u Židovima, Grcima, Turcima i ostalim *gentes*, odnosno nevjernicima. Spomen Turaka također uvodi metateatarski signal kojim se aludira na tadašnji povijesni kontekst i Antikrista kao predstavnika dotad nepobjedive turske sile, za kršćanstvo vrlo opasne. U vjersko-političkom kontekstu Antikrist se može čitati i kao personifikacija protestantske opozicije, što je u isusovačkim kolegijima bila uobičajena praksa, a znakovito je da je u protestantskim zemljama izvedba ove drame prolazila vrlo loše. Nadalje, kao što se na aktantskome planu likovi međusobno zrcale, tako se konačno zrcale i djela vjernika, *exempla*, te djela grešnika, *vitia*. U ovakvoj binarnoj, crno-bijeloj opoziciji teološke istine drame stvarna se publika mora opredijeliti za stranu te tako postaje uvučena u fabulu. Bilo da je aktivno sudjelovala vlastitim znanjem ili pasivno projekcijom morala sa scene, zauzimala je gotovo aktersku poziciju, što je postupak tipičan za srednjovjekovnu dramu. Završetak drame u kojemu Mihael opominje Jeroboama da će ga posljednji sud snaći gdje god okončao život odnosi se i na publiku, te opominje kako je krajnje vrijeme da se izabere ispravna, moralna, odnosno katolička strana kršćanstva, i izbjegne muka vječnoga pakla.

### 3. *Isukrst sudac Josipa Betondića i usporedba s Tucciovom dramom*

Dubrovnik 18. stoljeća, nakon plodonosna rada pjesnika poput Ignjata Đurđevića, u povijesti se književnosti često veže uz pojam „sterilnosti“. Iako je dubrovačka novolatinska književnost u istančanu peru Boškovića, Kunića ili Staya doživjela golem uspjeh, veliki se broj djela pisanih na hrvatskomu jeziku mogao pronaći samo u starim rukopisima. Upravo stoga Mihovil Kombol, govoreći o hrvatskoj književnosti do narodnoga preporoda, ističe kako je prikupiti i marljivo prirediti stare rukopise značilo oprostiti se od prošloga razdoblja, ali s nostalgijom mu priznati veću vrijednost u odnosu na sadašnjicu.<sup>34</sup> Tom je književnom siromaštvu, pogotovo na planu dramske produkcije, pridonio i dolazak talijanskih kazališnih družina koje su usporile razvitak domaćeg teatra, nametnuvši mu vlastitu tradiciju i jezik.<sup>35</sup> U Dubrovniku, gradu visokoga kulturnog potencijala, ipak nije nedostajalo razvijena intelektualnog života i učenih ljudi, koji nisu samo skupljali vrijedne tekstove drugih pisaca nego su se okušali u prijevodu stranih naslova ili samostalnome književnom stvaralaštvu. Među pojedincima s takvim ambicijama nalazi se i Josip Betondić, koji je u ovome radu bitan kao prevoditelj Tucciove posljednje drame.

Betondić je rođen 1709. godine u Suđurđu na Šipanu, dok je u Dubrovniku stekao klasičnu naobrazbu pohađajući isusovačku školu. Kasnije je djelovao u službi Dubrovačke Republike, između ostalog u Trsteniku na Pelješcu. Ponajviše se bavio obiteljskim gospodarstvom na svojem imanju u Kobašu, gdje je odgojio petoro djece, od koje su se sinovi Jakov i Damjan također istaknuli kao pjesnici. U mladosti Betondić je prepisivao dubrovačke pjesnike poput Gundulića i Palmotića, a zatim je parafrazirao i prevodio s latinskoga jezika te pisao pjesme na hrvatskome. Foretić ističe da Betondić za života ništa nije objavio.<sup>36</sup> Betondićeви su se prijevodi usmjeravali na klasične rimske autore, pa je uz komentare preveo Ovidijeve *Heroide*, izdane 1849. godine, kasno nakon prevoditeljeve smrti, zatim dijelove iz Ovidijevih *Tristia* i *Fasti*, dio Vergilijeve *Eneide* i nekoliko fragmenata iz Katonovih djela. Najpoznatija je ipak njegova parafraza *Heroida*, prilagođena suvremenoj publici, ali, navodi Foretić, u nekim dijelovima i preslobodna.<sup>37</sup> S latinskoga je vrlo slobodno prevodio crkvene pjesme, poput psalma *Miserere mei Deus*, a svoje je prevodilačko iskustvo nerijetko u

---

<sup>34</sup> Kombol, M., *Poviest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb, 1945, str. 329.

<sup>35</sup> Vidi Rafolt, *Maske*, str. 280.

<sup>36</sup> Foretić, M., „Betondić, Josip (Jozo)“, u Hrvatski biografski leksikon, 1983.

<http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1875> (pristupljeno: 5. srpnja 2015.)

<sup>37</sup> Ibid.



pismima razmjenjivao s prijateljem i piscem Franaticom Sorkočevićem. Među autorskim djelima na hrvatskome jeziku najvažnija je pastirska ekloga *Razgovor pastijerski za Božić* iz 1755., svojevrsna dramatizacija teme Kristova rođenja, koju su u prethodnim razdobljima obrađivali i drugi pjesnici, primjerice Mavro Vetranović. Betondić je napisao i nekoliko satiričnih pjesama, od kojih su sačuvane samo dvije: *Tužba kacamorta od Trstenika* i *Vijeće potomsko*. Uza svojega prethodnika, bibliografa i pjesnika Đura Matijaševića, skupljao je bugarštice, zbog čega se danas u povijestima hrvatske književnosti često navodi kao promicatelj narodne kulture. Betondić se veoma istaknuo i u dubrovačkome kazališnom životu, ponajviše jer je prevodio i gradskom govoru prilagođavao Molièreove komedije, što je u potpunosti odgovaralo tadašnjoj naklonosti Dubrovčana prema francuskom klasicizmu. Ostali se podaci o Josipu Betondiću čuvaju u obiteljskoj ostavštini, koja se nalazi u arhivskome fondu obitelji Čingrija u Državnom arhivu u Dubrovniku. Njegovi se rukopisi mogu pronaći i u Dubrovniku i u Zagrebu, a u dubrovačkom Državnom arhivu postoje i dvije zbirke, pod nazivom *Illiriche Traduzioni e Composizioni di Giuseppe Bettondi* i *Razlike pjesni*. Prije osvrta na njegov prijevod drame *Christus iudex*, valja spomenuti i kakav je ugled imao među drugim pjesnicima svojega doba.

Josip Mihojević u svojem pjesničkom pregledu napominje da su suvremenici Betondića smatrali „najboljim među pjesnicima onoga vremena“<sup>38</sup>, iako mu izvornost nije velika te je pod velikim utjecajem pjesničke prošlosti. Osim toga, ističe Betondića i kao dobrog versifikatora. Od suvremenika koji ga osobito cijene valja spomenuti pisca i povjesničara Sebastijana Sladu Dolcija. Dolci u *Dubrovačkoj književnoj kronici* Betondića navodi samo kao prevoditelja Ovidija i Tuccia, no ističe da se Betondić „odlikovao čudesnom lakoćom i uglađenošću takva prevođenja“.<sup>39</sup> Veliki talijansko-hrvatski bibliograf Francesco Maria Appendini također piše o Betondiću, posebno hvaleći lakoću njegovih stihova te preciznost njegova lirskog izraza.<sup>40</sup> Naprotiv, u članku Mihovila Kombola Betondićeva se slava objašnjava „manjim mjerilima manjih vremena“, dok se za samog autora navodi da je bio samo još jedan od brojnih književnih ljubitelja, „koji se, nemajući vlastite pjesničke fizionomije, s više ili manje vještine kreću u okvirima gotovih i od drugih nađenih oblika dotadašnjeg pjesništva“.<sup>41</sup> Ipak, u siromašnoj književnoj produkciji Dubrovnika, Betondić se iskazao kao prevoditelj i pisac vrlo raznolikih interesa, od klasične rimske književnosti, preko

<sup>38</sup> Mihojević, J., „Duhovno pjesništvo 18. stoljeća u Bosni i Dalmaciji“, u N. Batušić (ur.), *Dani hvarskog kazališta 21*, Književni krug Split, Split, 1995, str. 66.

<sup>39</sup> Slade, S., *Fasti litterario-Ragusini – Dubrovačka književna kronika*, Pavao Knezović (prev. i ur.), Hrvatski institut za povijest, Zagreb, 2001, str. 118.

<sup>40</sup> Ibid., str. 218.

<sup>41</sup> Kombol, *Poviest*, str. 329.

crkvenih pjesama i drama, narodnih književnih oblika, pa sve do francuske klasicističke komedije, zbog čega zaslužuje poziciju znalca, a ne samo ljubitelja. S pravom se stoga kaže da je „jedan od prvih“ u Dubrovniku.<sup>42</sup> Bogati mu se kulturni rad okončao smrću u Dubrovniku 1764. godine.

Betondićev prijevod Tucciove drame, pod nazivom *Isukrst sudac*, dosad nije izdan i može se pronaći u četirima rukopisima.

Najvažniji se rukopis nalazi u Znanstvenoj knjižnici Dubrovnik pod signaturom 200. Riječ je o autografu koji izgledom, odnosno brojnim prepravcima i stanovitom neurednošću, podsjeća na radnu verziju, upravo namijenjenu za prijepis. Također, u autografu i ostalim rukopisima ispod naslova navedena je jasna žanrovska odrednica, tragedija. Godina pak nastanka prijevoda u autografu izostaje. Nakon gornjega naslova u autografu je rukom hrvatskoga povjesničara i sakupljača dubrovačkih pjesničkih radova, Betondićeva suvremenika Ivana Marije Matijaševića (1714–1791), zabilježena godina prevoditeljeve smrti, a Matijašević, stavivši svoje inicijale na dno stranice, spominje i da je ovo Betondićev *parvorukopis menni od gnegga darovan, jerega biah na ovo tomacenje ponuddio*.<sup>43</sup> Na istoj se stranici nalazi i rukopis povjesničara književnosti Franje Fanceva, koji razrješava inicijal *G. M.*, te također navodi da se radi o autografu.

Sljedeći se rukopis nalazi u Državnom arhivu u Dubrovniku, a njegova potpuna signatura glasi: HR-DADU 257, Obiteljski arhivski fond Čingrija, III-3-c. Budući da je vrlo pomno i uredno prepisan te se nalazi u obiteljskoj ostavštini, može se pretpostaviti da je Betondić sam naručio ovaj prijepis iz autografa. U ovome je rukopisu ispod naslova navedena i godina 1757.

U zagrebačkom Arhivu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, pod signaturom I. b. 25, čuva se još jedan prijepis drame za koji je zaslužan vrlo značajan sakupljač knjiga i narodnih pjesama, prevoditelj i prepisivač Ivan Ksaver Altesti (1727–1816). Prije dramskoga teksta, na početku se rukopisa nalazi i epigram dubrovačkog pjesnika i latinista Đura Ferića (1739–1820) *In laudem auctoris*<sup>44</sup>. Ferić, koji je otprije surađivao s Altestijem, primjerice oko prijepisa djelâ Petra Kanavelića, u svojem epigramu naglašava kako Betondićeva drama nije bila namijenjena za kazališnu izvedbu, no njezina je snaga tolika da *quicumque legit, ni trepidat, lapis est*<sup>45</sup>. Osim toga, u izdvojenome distihu hvali Betondićev život i pjesničku

---

<sup>42</sup> Kombol, *Poviest*, str. 329.

<sup>43</sup> Betondić, J., *Isukars sudaz*, rkp. ZKD 200, naslovni list.

<sup>44</sup> „U pohvalu pisca“ u Betondić, J., *Isukars sudaz*, rkp. Arhiv HAZU I. b. 25.

<sup>45</sup> „Tko god čita, a ne zadrhti, kamen je.“ Ibid.

rječitost. Važno je spomenuti da se ni u autografu ni u dubrovačkome prijepisu ne nalazi Ferićev epigram, vjerojatno jer su nastali prije no što je Ferić sastavio svoje epigrame u hvalu dubrovačkih književnika.

Posljednji se prijepis nalazi u Knjižnici Male braće u Dubrovniku, a u svojoj ga knjizi pod brojem 211 detaljnije opisuje Mijo Brlek.<sup>46</sup> *Isukrst sudac* proteže se od prve do 176. stranice u rukopisu na čijem je hrptu utisnuto: *Bettondich*. U kodeksu su sadržana autorova sabrana djela i prijevodi, uredno prepisani rukom oca Klementa Rajčevića (1775–1830) malobraćanina početkom 19. stoljeća. Brlek ističe da rukopis obuhvaća isključivo Betondićeva djela, uz iznimku jednoga prijevoda Petra Boškovića.<sup>47</sup> Drama *Isukrst sudac* prepisana je 1820.

Budući da se za usporedbu s Tucciovom dramom u ovome radu koristio autograf, treba ga pobliže opisati počevši s izgledom i raspodjelom teksta, kao što detaljnije čini i Stjepan Kastropil u opisima rukopisa dubrovačke Znanstvene knjižnice.<sup>48</sup> Autograf sadrži jedan nenumerirani, zatim 52 numerirana te još jedan nenumerirani list. Požutjeli, no očuvani papir ispisan je sitnijim, kosim i čitljivim pismom debljega poteza, koje karakterizira velik broj zavoja i specifična uporaba određenih znakova, primjerice *f* za slovo *z*. Tekst je podijeljen u dva stupca, s najviše 24 reda u svakom. Na vrhu svakoga lista *verso* bilježi se tekuća glava *dio*, a na vrhu svakoga lista *recto* o kojemu se dijelu, odnosno činu, radi. Prepravke prevoditelj bilježi tamnijom tintom, umetanjem ispod i iznad, ili dodavanjem nove riječi kraj precrtane. Samo na jednome mjestu nedostaje cijela strofa, koju prevoditelj dodaje na poseban umetnuti list uz bilješku na talijanskome, dok je na dvama listovima tekst u potpunosti precrtan. Na posljednjemu, nenumeriranom listu rukopisa, nalazi se bilješka autora u kojoj se djelo posvećuje Blaženoj Djevici Mariji. Upravo taj list može pomoći da se otkrije motiv Betondićeva prijevoda gotovo dvjesto godina starije drame.

U doba kada je klasicizam zavladao teatrom, činilo se neobičnim da bi određeni pisac ili prevoditelj posegnuo za toliko starijom dramom, koja k tomu pripada isusovačkoj dramaturgiji. Druga polovica 18. stoljeća, štoviše, obuhvaća razdoblje pred zabranu isusovačkoga rada, zbog čega odabir biblijske teme u klasičnoj poetici isusovačke drame postaje još nenadaniji. Valja istaknuti i da reakcije na Tucciovu dramu u vremenu kada je nastala nije nedostajalo, pa su Žužević i anonimni hvarski pisac, prvi od njih još i prije

---

<sup>46</sup> Vidi Brlek, M., *Rukopisi Knjižnice Male braće u Dubrovniku. Knj. I*, JAZU, Zagreb, 1952, str. 208-209.

<sup>47</sup> Ibid., str. 208.

<sup>48</sup> Usp. Kastropil, S., *Rukopisi Naučne biblioteke u Dubrovniku. Knj. I; Rukopisi na hrvatskom ili srpskom jeziku*, u J. Badalić (ur.), JAZU, Zagreb, 1954, str. 31-32.

nastanka tiskane verzije, priredili vlastiti prijevod. Upravo zbog toga Rafolt Betondićevu tragediju proziva zakašnjelom reakcijom na spomenute autore i cijelu isusovačku tragediografiju dubrovačkog baroka, nerijetko ističući da su tekstovi 18. stoljeća iznimno niske estetske vrijednosti i relevantni samo kao kulturološki fenomen.<sup>49</sup> Betondić, koji se, kao što se napominje na početku, obrazovao u isusovačkoj školi i prevodio crkvene pjesme, u završnoj riječi autografa gotovo da opravdava svoj motiv da prevede Tucciovo djelo. Govoreći za svoje djelo da je *slabboumjetni trùd*, Betondić ga posvećuje Djevici Mariji s molbom da *po pùtu gnè primogùchiè obranè, i pomochi na svarsì pokognòj* on sam bude prikazan *ù broju od ifabrànìeh*.<sup>50</sup> Ovu posvetu, ali i svojevrsnu molitvu, završava riječju *amen*, otkrivajući pobožne razloge za svoj prijevod. Na temelju posvete može se zaključiti kako je Betondićeva odluka da prevede ovu dramu barem dijelom bila osobna, rezultat pobožnosti i zapanjenosti nad oštrim i sugestivnim Tucciovim slikama. Budući da ni Ferić, a ni drugi autori ne spominju mogućnost izvedbe, teško je pretpostaviti da je drama prevedena s istom namjerom kao i kod Žuvelića ili Hvaranina, koji su na umu imali pučki sloj publike, navikao na teme crkvenih prikazanja. Kako ne postoje tiskane verzije *Isukrsta suca*, još je teže pomisliti da je Betondić želio djelovati na širu gradsku publiku. Gledajući pak cjelokupnu sliku njegova prijevoda, ne primjećuju se značajniji odmaci od originala koji bi sugerirali svrhovitu prilagodbu suvremenim društvenim prilikama ili dramaturškim postavkama. Tim više njegov prijevod postaje emblem isusovačke djelatnosti, zadnji njezin prodor prije ukidanja reda. Manje promjene koje na kompozicijskom i sadržajnom planu ipak postoje detaljnije će se prikazati u nastavku.

Dvojbenost žanra koja se otkriva u interpretaciji drame *Christus iudex* kod Tuccia je razriješena u naslovu, što Betondić vjerno slijedi. Kao mogući uzor za scenska obilježja tragedije, Rafolt navodi oblik izvedbe preuzet od Betondićevih prethodnika, prvenstveno Gradića i Kašića<sup>51</sup>, iako je takav utjecaj nejasan, s obzirom na to da je Betondić u potpunosti slijedio scenska obilježja Tucciova originala. Sukladno latinskome tekstu, i u prijevodu se otkrivaju isprepleteni elementi prave isusovačke tragedije i crkvenih prikazanja, koja Perillo, govoreći ponajviše o hvarskoj prikazanjskoj tradiciji i Žuvelićevu prijevodu, naziva narodno-umjetničkim oblicima i vrhuncem izražajnog bogatstva misli.<sup>52</sup>

Kompozicija Betondićeva prijevoda također slijedi Tucciov plan, s time da hrvatski

---

<sup>49</sup> Rafolt, *Maske*, str. 280.

<sup>50</sup> Betondić, *Isukars*, rkp. ZKD 200, [53r].

<sup>51</sup> Rafolt, *Maske*, str. 280.

<sup>52</sup> Perillo, F. S., „Jedna latinska tragedija u talijanskoj i hrvatskoj književnosti“, u M. Fotez i N. Kolumbić (ur.), *Dani hvarskog kazališta 2*, Književni krug Split, Split, 1985, str. 36.

prijevod umjesto činova i prizora sadrži *dijelove* i *prikazanja*. Ovakvu dramaturšku terminologiju Rafolt proziva retrogradnom, potpuno nalik na pojmove srednjovjekovnih dramskih žanrova i crkvenih prikazanja, iako se njome još u 17. stoljeću služio i Bartol Kašić.<sup>53</sup> Betondić zadržava jednak broj prizora i Tucciovu simetričnost, tako da svaki čin, odnosno *dio*, obuhvaća oko deset listova. Didaskalije prevodi vrlo doslovno, u potpunosti slijedeći Tuccia, pa ne zaobilazi ni jedinu didaskaliju unutar replike, koja kod Tuccia glasi: *Hic spargitur aurum a Datan*<sup>54</sup>, a u prijevodu: *Ovdi Datan prosipglie blàgo*<sup>55</sup>. Osim didaskalija, Betondić uključuje i sve Tucciove korske pjesme na kraju činova, kao i himne koje se pojavljuju unutar prizora te se trudi grafički ih i metrički oblikovati tako da nalikuju latinskim, o čemu će uskoro biti više riječi.

Prijevod se najviše razlikuje od izvornika po tome što potpuno izostavlja Tucciov prolog. Takav bi se čin mogao dovesti u vezu s prilagodbom suvremenim prilikama, iako bi se u tom slučaju prije očekivalo da će Betondić napisati vlastiti prolog u kojemu će objasniti motive svojega rada i prevoditeljske odluke, kao što čine Žuvec i anonimni Hvaranin prije njega. Prolog ovoga dvojca, pogotovo Žuvecov *parvi govor* koji je danas izgubljen, cijenio se i kao dokaz da su prevoditelji u svoj posao težili unijeti zrno autorske osobnosti, po čemu bi Betondić ostao puki prevoditelj. Naposljetku, izostavivši izvorni prolog, Betondić kao da se odijelio od antičke ili klasicističke tradicije, koje su slijedile stroga metrička i kompozicijska načela, dok je naglasak premjestio isključivo na slikovitu i sugestivnu fabulu drame.

Na tom tragu valja istražiti i metričke obrasce kojima se Betondić služio. U stoljećima prije njega, Žuvec i Hvaranin svoje su metričke oblike marljivo birali s obzirom na svrhu prijevoda. Žuvec je Tucciove heksametre pokušao izjednačiti s dvanaesticima kako bi zadržao kompozicijsku i fabularnu dosljednost, dok je Hvaranin, prema Perillu, želio napisati tekst u osmeračkim distisima, koji bi s obzirom na scenski tijek i način govora odgovarao dramskoj produkciji „religiozne angažiranosti i pučke obojenosti“.<sup>56</sup> Betondić pak varira različite metričke obrasce, koji su na nekim mjestima jasni i opravdani, dok na drugima ne čine analogiju s Tucciovim tekstom, niti odaju posebnu namjenu, osim možda želje za dinamikom i metričkom raznolikošću. Najčešći oblik kojim se Betondić koristi upravo su osmerački katreni, kojima se služio i Gundulić pišući u baroknoj tradiciji svojeg *Osmana*. Gundulićev, ali i cjelokupni dubrovački barokni utjecaj opravdava se time da je, kako se već

---

<sup>53</sup> Rafolt, *Maske*, str. 283.

<sup>54</sup> Tuccius, *Christus iudex*, str. 34.

<sup>55</sup> Betondić, *Isukars*, rkp. ZKD 200, 15r.

<sup>56</sup> Perillo, „Tragedija“, str. 40.

napomenulo, Betondić u svojoj ranoj književnoj djelatnosti prepisivao Gundulićeva i druga dubrovačka barokna djela. Unutar katrena prevoditelj često varira rimu, uvijek između unakrsne, koju bira i Gundulić, i obgrljene. Gotovo u svakoj replici jedan Betondićev katren odgovara dvama Tucciovim stihovima, što svjedoči o prevoditeljskom trudu da se što vjernije iznese originalna misao, bez dodatnog skraćivanja. Izmjena metričkih oblika i rime Betondićeve replike čini dinamičnima, zanimljivima i tečnima, pa tako opravdava riječi suvremenika prema kojima je Betondić bio izvrstan versifikator. Svaki njegov katren, ili koja druga strofa, djeluju kao mikrocjelina s izraženom poantom. Drugim riječima, u prijevodu ne postoje „prazni“ stihovi. Primjerice:

*Nu zjech grjeha smarti rùfgne  
Spasiteglia, s' kom' strattiste,  
U nešgodde placne, i tušgne,  
Cès blašgenu promjeniste.<sup>57</sup>*

Specifičan je primjer uporabe dvanaesterca u pjesmi Crkve za koju Tuccio bira elegijski distih, ali i na drugim mjestima, primjerice pjesmi naroda u trećemu činu, kada Betondić kombinira strofu od tri dvanaesterca i jednoga stiha od pet slogova. Takva strofa grafički odgovara Tucciovoj safičkoj strofi. I u ostalim korovima Betondić pribjegava različitim grafičkim i metričkim oblicima kako bi ostvario dinamiku ili analogiju s originalom. No, postoje i vrlo rijetki primjeri u kojima se ta analogija ne poštuje. Tako je, primjerice, u četvrtome prizoru prvoga čina, kada se izmjenjuju replike Antikrista i Aheronta, kod Tuccia i dalje u heksametrima, a kod Betondića, neočekivano, u sestinama.

Izvršno znanje o versifikaciji i svjesno poigravanje metričkim oblicima odjeljuju Betondića od prethodnika, kod kojih je stih isključivo bio odraz didaktičko-vjerske propagande i pučke obojenosti. Ni kod Betondića ta se namjera ne može u potpunosti isključiti, pogotovo ako se prisjetimo njegovih prerada Molièrea, no ne može se u potpunosti prihvatiti ni kao njegov jedini naum. Adriana Car-Miheć, pišući o hvarskim i bračkim prikazanjima, tvrdi da su osmerački distisi odgovarali pučkome sloju te „svojom skućenošću pridonosili poetskom siromaštvu tekstova“<sup>58</sup>, no takvo se siromaštvo ne pronalazi kod Betondića. Betondić je prevodio u vrijeme kada je tradicija prikazanja izgubila svoju prijašnju snagu, pa je odabir i varijacija osmeraca u novome kulturno-povijesnom kontekstu pridonijela poetskoj snazi njegova prijevoda.

<sup>57</sup> Betondić, *Isukars*, rkp. ZKD 200, 19r.

<sup>58</sup> Car-Miheć, A., *Dnevnik triju žanrova*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2003, str. 111.

Na temelju rečenoga, uz male metričke iznimke, nije teško pretpostaviti da je Betondić u svakom pogledu vrlo vjerno prevodio Tuccia. Stoga valja detaljnije analizirati jezičnu i fabularnu razinu, na kojima će se otkriti da se Betondić, poput Žuvelića prije njega, najčešće drži pravila Horacijeve poetike u kojoj „ne odgovara besidi besida, nego stvar stvari“.<sup>59</sup> To se pravilo u Betondićevu tekstu ostvaruje promjenom reda riječi ili raznim parafrazama, koje nešto drukčijim vokabularom ili sintaksom izražavaju bit Tucciove misli, pa čak i kada se vrlo egzaktne Tucciove smjernice sasvim pojednostavljaju. Tako je, primjerice, u prijevodu jednog od Tucciovih vremenskih signala, koji glasi: *bis quina in secula*<sup>60</sup>, a Betondić ga zamjenjuje samo riječju *odavna*<sup>61</sup>. Fabularnu razinu prevoditelj u potpunosti slijedi, bez ikakvih autorskih intervencija. Rijetki se primjeri Betondićeve slobode u odnosu na original ogledaju u odabiru tradicije pri prijevodu mitoloških pojmova i imena, čime se ostvaruje svojevrsna transpozicija iz jedne književne sfere u drugu, slična transpoziciji koju Perillo spominje kod Žuvelića.<sup>62</sup> Talijanski su prevoditelji Tuccia vjerno slijedili antičku i klasicističku poetiku, doslovno prevodeći mitološka imena iz originalnoga teksta. No, već kod Žuvelića i Hvaranina, a zatim i kod Betondića, osjeća se pomak prema kršćanskoj tradiciji i kontekstu sadašnjice, što Perillo naziva revizijom „onih stilističko-književnih elemenata koje osjećajno i kulturno smatraju dalekim od mentaliteta i očekivanja publike kojoj su te verzije bile upućene“.<sup>63</sup> Betondić neka imena poganske književnosti, poput Aheronta, ipak ostavlja, no mnoge druge parafrazira. Primjerice:

Tuccio

*Ant.: ...qui tollat Averno*

*Exuvias veterum Patrum...*<sup>64</sup>

Betondić

*Ant.: Kijchie if tminaa ifvestiti*

*Na cestiti fràk fgiudjeni,*

*Svetieh Otaaz' duh trudjeni...*<sup>65</sup>

<sup>59</sup> Perillo, „Tragedija“, str. 39. Usp. Hor. ars 133-134.

<sup>60</sup> „Tisuću godina“ u Tuccius, *Christus iudex*, str. 16.

<sup>61</sup> Betondić, *Isukars*, rkp. ZKD 200, 4r.

<sup>62</sup> Vidi Perillo, „Tragedija“, str. 40.

<sup>63</sup> Ibid., str. 41.

<sup>64</sup> Tuccius, *Christus iudex*, str. 28.

<sup>65</sup> Betondić, *Isukars*, rkp. ZKD 200, 11r.

Ili pak:

Tuccio

*Ant.: Agnosco luctantem animam, quam dīra coercet*

*Tisiphone: huc hominem trahite, atque hic sistite fessum.*<sup>66</sup>

Betondić

*Ant.: Pofnam i ja, da tòm boli*

*Duh oholli morri gnegga,*

*K' meni dake voditega,*

*Mâ millòs-mu prostit voli.*<sup>67</sup>

Zanimljivo je primijetiti da se u Žuветićevu prijevodu izostavljaju gotovo sva poganska imena osim imena Eumenide Tisifone<sup>68</sup>, koje se kod Betondića uvijek parafrazira. U kontekstu imena treba spomenuti još jedan primjer, u kojemu se parafraziraju imena Bakha i Venere:

Tuccio

*D. Agapit. in luxuriosos: ...vos animum Baccho, Venerique dicastis...*<sup>69</sup>

Betondić

*S. Agata, suprotiva blùdnizima: ...I vas fgivot posvetiste*

*Bofgianstvima pjanstva, i blùda.*<sup>70</sup>

Posljednji je primjer važan ne samo zbog parafraze poganskih imena nego i zbog Betondićeve jedine veće prevoditeljske greške. Ondje gdje Tuccio navodi ime *Divus Agapitus*, bez sumnje misli na svetog Agapita, sveca i mučenika iz 3. stoljeća. Betondić, zanemarujući očiti rod imenice, Agapita prevodi kao svetu Agatu. Zanimljivo je da se ista promjena imena pronalazi i u Žuветićevu prijevodu.

U kontekstu vjernosti i imena treba spomenuti još i posljednju, gotovo neprimjetnu, razliku. Betondić, kako je navedeno, zadržava sva povijesna imena, kao i imena iz kršćanskoga mita, u što pripadaju imena svetaca, anđela i Svete Obitelji. Ostala imena koja su najčešće izmišljena, kao imena pripadnika puka, također prevodi doslovno. No, na počecima činova ili prizora Tuccio često ne ispisuje imena svih likova koji se ondje pojavljuju, dok

<sup>66</sup> Tuccius, *Christus iudex*, str. 29.

<sup>67</sup> Betondić, *Isukars*, rkp. ZKD 200, 12r.

<sup>68</sup> Perillo, „Tragedija“, str. 42.

<sup>69</sup> Tuccius, *Christus iudex*, str. 84.

<sup>70</sup> Betondić, *Isukars*, rkp. ZKD 200, 43v.



Betondić na počecima u prijevodu pomno popisuje likove koje Tuccio zaboravlja ili podrazumijeva da ostaju na sceni. Ovaj element također svjedoči o tome da Betondićev *Isukrst* nije planiran za izvedbu, zbog čega je u tekstu trebalo pojačati određene signale kako bi se pozornica u čitateljevu umu lakše postavila.

Konačno, valja istaknuti Betondića kao dobrog poznavatelja antičkoga mita, zbog čega njegove parafraze zadržavaju točnost i metaforu koju je kršćanska publika kod Tuccia morala znati iščitati. Monolozi Betondićevih likova ne gube ni na retoričkoj snazi koja u drami *Christus iudex* dominira i stvara dramsku napetost, pa se opravdano može zaključiti da je Betondićev prijevod potpuni prijenos isusovačkih katoličkih vrijednosti, u prevoditeljevo vrijeme već pomalo zaboravljenih ili zanemarenih.

## 4. Zaključak

Nakon pojedinačnoga pregleda latinskoga teksta i hrvatskoga prijevoda te nakon što je provedena usporedba dviju drama mogu se ponoviti, ali i izvesti određeni novi zaključci o pitanjima najavljenim u uvodu. Počevši, redom poglavlja, od Tucciove drame, u kojoj je jedno od velikih pitanja bilo kako je ostvarena sinteza između srednjovjekovnih i pučkih teatroloških elemenata i temelja nove isusovačke poetike, može se zaključiti da tradicija crkvenih prikazanja u potpunosti dominira na razini fabule, kao i stupnju razvijenosti aktantskoga modela. Namjenski karakter drame vrlo je prepoznatljiv kako u navedenim elementima, tako i u sugestivnim, retorički obojenim monolozima i dijalozima, iz kojih gotovo da izvire autorska instanca, no više u tonu propovijedi i svjesnog obraćanja publici nego kao namjerno poigravanje fikcijom. Različite metadramske aluzije na sadašnjicu opravdavaju propagandne ciljeve i društveno-političku usmjerenost isusovačke dramske djelatnosti. Za razliku od ovih elemenata koji odgovaraju obliku crkvenih prikazanja, nove težnje isusovaca uspješno su provedene u kompoziciji drame, koja ne samo da sadrži klasičnu podjelu, nego ju prologom i evocira. To čini u prvome licu, koje donosi pregled antičkih poetičkih načela uz najavu potpuno novih temelja, samo djelomično ovisnih o klasičnoj Aristotelovoj poetici. U prologu se tako otkriva važan zaključak, a to je dominacija teme nad kompozicijom, a ne više njezina usidrenost u odgovarajuće kompozicijske okvire. Iako ih Tuccio donekle slijedi, jasno naglašava kako dubina sakralne tematike nije rob ljudskim, a pogotovo ne poganskim zakonima, nego je njihov gospodar, pa čak i ako je u pitanju zakonitost književnosti. Tuccio stoga ne djeluje kao pravi autor drame, nego kao funkcija autora, odnosno oruđe kojim se Božja riječ utjelovljuje u tekstu. Ipak, snaga teatra kao samostalnoga, gotovo živućeg oblika, odrazila se i kod Tuccia i onemogućila njegovu tekstu da se ostvari samo kao propovijed podijeljena u pet jednakih dijelova. To se ponajviše osjeća u prvoj polovici drame u kojoj se fabula još uvijek velikim dijelom odvija na zemlji, s raznim povijesnim likovima i ratovima, kao i likovima iz puka i njihovim protočnim dijalozima, lišenima retoričkih sugestija. Spomen tragičkih haljina i pojava korova neprestano podsjećaju na medij kazališta, a izmjene dramskih mjesta i slika naglašavaju svijest o dinamici scene i bogatstvu rekvizita. Konačno, metateatar u vidu klasičnoga teatra svijeta, koji očekuje od gledatelja da sudjeluju znanjem i promišljanjem, prešutno ističe snagu kazališnoga medija čijim se zakonima svaki gledatelj, koliko god različit, mora jednako podložiti, kao što je u teatru svijeta, koliko god slobodan, uvijek rob svoje društvene uloge.

Motivi nastanka Betondićeva prijevoda s druge strane nisu bili direktno vezani za aktivne tradicijske poticaje i društveno-politička zbivanja kao što je bio slučaj kod Tuccia, pa čak i Žuvetića i Hvaranina. U isusovačkoj školi u kojoj se Betondić obrazovao zasigurno se mnogo govorilo o Tucciu kao jednom od promicatelja koji je kroz svoju dramsku djelatnost osigurao stabilnost reda. Vrijeme pak u kojemu je Betondić prevodio bilo je, kao što je i navedeno, vrijeme pred raspad isusovačkoga reda, što znači da su se predznaci već mogli pomalo osjetiti, barem u govoru ljudi. Betondić kao pobožan čovjek kojega je odgojila isusovačka škola morao je, ako možda i nije bio svjestan mogućeg ukidanja reda, vjerovati kako je uputa za ispravan i moralan život sadržana upravo u najpoznatijemu dramskome primjeru. Ako je svrha njegova prijevoda bila osobna, onda joj je težnja, kao što se vidi u riječi prevoditelja na kraju teksta, utvrditi moralna stajališta i osigurati Betondiću zasluženi nebeski život. Ako je svrha bila i društvena, ona bi se mogla tumačiti kao pokušaj da se podsjeti na vrijeme u kojemu je isusovački red tek cvao, no moguća je i usmjerenost na istovremeni pad dubrovačke književne djelatnosti. U tom bi pogledu Betondićev prijevod, sukladno radu mnogih sakupljača starih književnih tekstova u Dubrovniku, na svoj način promicao stariju književnost za koju se vjerovalo da predstavlja nedostižno zlatno razdoblje. U Dubrovniku su među najvećim uzorima bili Gundulić i Palmotić, no Betondić je, kao ljubitelj književnosti na latinskome, mogao dozvati i djelo zlatnoga razdoblja latinske isusovačke književnosti kao utjehu i aluziju na nedostatak takvih djela u dubrovačkoj suvremenosti. Ciljevi njegova prijevoda još su uvijek stoga svedeni na nagađanje i otvaraju se za daljnje proučavanje. Nadalje, kompozicija prijevoda ugrubo slijedi izvornik, no ne čini se da su Betondićeve pobude u tom pogledu bile toliko svjesne i gotovo politički usmjerene kao kod Tuccia, što se pokazalo kada je prevoditelj izostavio vrlo znakovit Tucciov prolog. Moguća prilagodba dubrovačkoj suvremenosti pokazala se i u metričkoj raznolikosti, najčešće varijacijama osmeraca, iako se barem u korskim pjesama prevoditelj trudio vizualno oponašati izvornik. Naglasak na fabuli, koju Betondić vjerno prevodi, sukladno gore spomenutoj podjeli na značajke prikazanja i isusovačke drame, smjestio bi Betondića bliže tradiciji crkvenih prikazanja nego prave isusovačke drame. Veća bi se razlika u odnosu na izvornik mogla prepoznati i u odabiru kršćanske tradicije nad antičkom, koju Tuccio nije pokušao zaobići. Taj se odabir prepoznaje kao mogući dokaz prevoditeljske slobode, no još uvijek ne daje Betondiću titulu autora. Naprotiv, s pravom se može reći da je on prevoditelj koji je vrlo vjerno i točno preveo veliku isusovačku latinsku dramu, te da njegov prijevod, suprotno brojnim komentarima, sadrži estetsku vrijednost. Naposljetku, titula je prevoditelja od velikoga značenja jer uzvisuje Betondića od, kako ga neki autori navode, običnoga

sakupljača i ljubitelja književnosti do aktivnog sudionika u književnome stvaralaštvu Dubrovnika.

## Literatura

Betondić, J., *Isukars sudaz*, rkp. ZKD 200.

Brek, M., *Rukopisi Knjižnice Male braće u Dubrovniku. Knj. 1*, JAZU, Zagreb, 1952.

Car-Mihec, A., *Dnevnik triju žanrova*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2003.

Chevalier, J.-F., „Neo-Latin Theatre in Italy“, u: J. Bloemendal i H. Norland (ur.), *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, Brill, Leiden, 2013, str. 25-103.

Foretić, M., „Betondić, Josip (Jozo)“, u *Hrvatski biografski leksikon*, 1983.  
<http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1875> (pristupljeno: 5. srpnja 2015.)

Kastropil, S., *Rukopisi Naučne biblioteke u Dubrovniku. Knj. 1; Rukopisi na hrvatskom ili srpskom jeziku*, u J. Badalić (ur.), JAZU, Zagreb, 1954.

Kolendić, P., „Žuvelićev 'Sud pokonji'“, *Južni pregled*, br. 10 (1935), str. 347-352.

Kombol, M., *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb, 1945.

Mihojević, J., „Duhovno pjesništvo 18. stoljeća u Bosni i Dalmaciji“, u N. Batušić (ur.), *Dani hvarskog kazališta 21*, Književni krug Split, Split, 1995, str. 46-74.

Perillo, F. S., „Jedna latinska tragedija u talijanskoj i hrvatskoj književnosti“, u M. Fotez i N. Kolumbić (ur.), *Dani hvarskog kazališta 2*, Književni krug Split, Split, 1985, str. 34-57.

Pfister, M., *Drama: teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998.

Rafolt, L., *Melpomenine maske: fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*, Disput, Zagreb, 2007.

Saulini, M., *Il teatro di un gesuita siciliano: Stefano Tuccio s.j.*, Bulzoni, Rim, 2002.

Slade, S., *Fasti litterario-Ragusini – Dubrovačka književna kronika*, Pavao Knezović (prev. i ur.), Hrvatski institut za povijest, Zagreb, 2001.

Tuccius, S., *Christus iudex*, Typis Nicolai Angeli Tinassii, Romae, 1673.

Tuccius, S., *Christus nascens; Christus patiens; Christus iudex: tragoediae*, u: M. Saulini (ur.), Institutum Historicum Societatis Iesu, Rim, 2011.

*P. Stephani Tuccij .*

II

# A C T V S I.

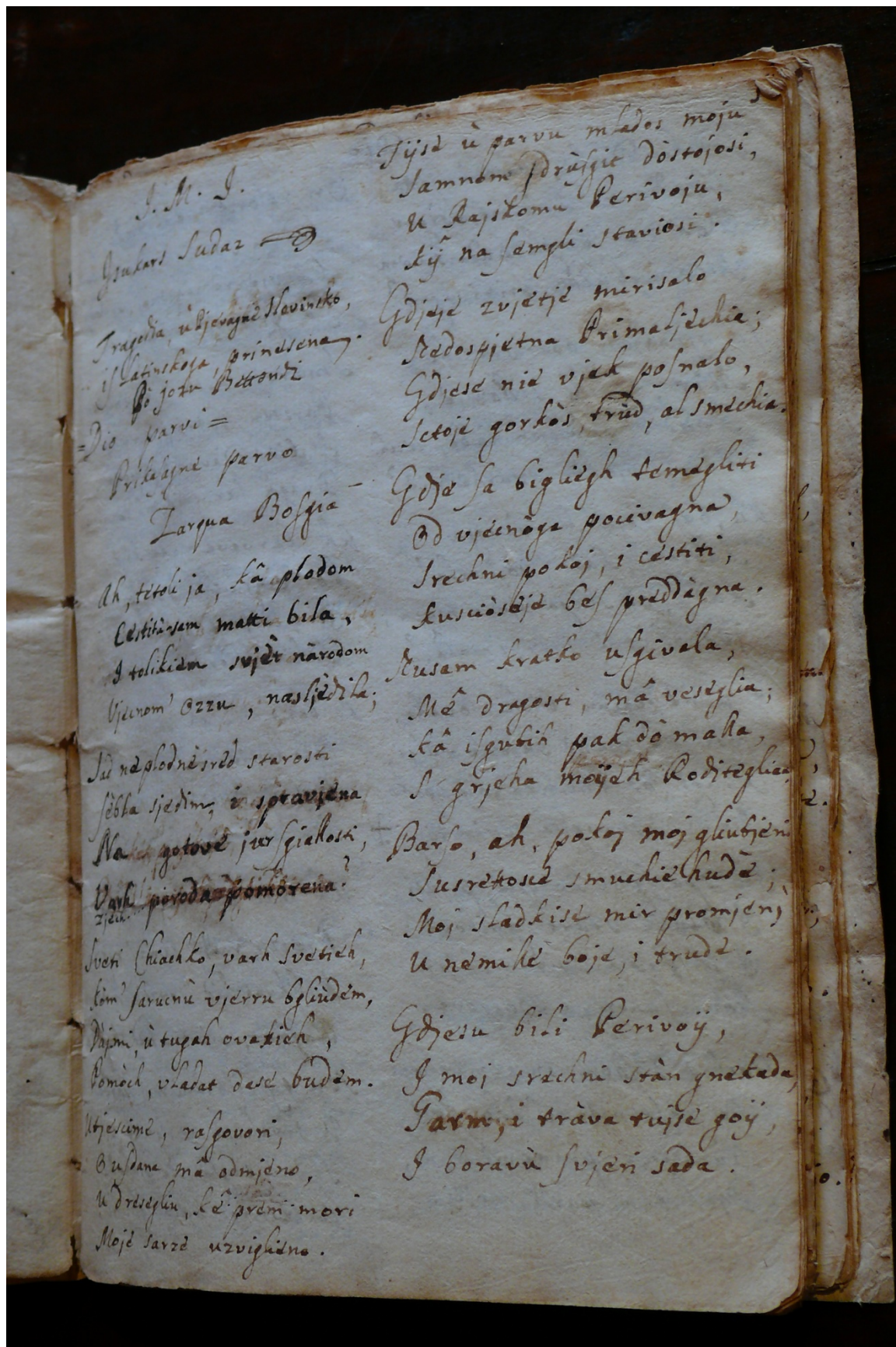
## SCENA PRIMA.

*Ecclesia Dei .*

**I**lla ego tot populos æterno enixa parenti ,  
Felixque ante alias sæcundo viscere matres ,  
Frigida nunc lenio, atq: effætis languida membris,  
Excidia, & clades cogor deflere meorum .  
Tu Pater Indigerum, cui vincla iugalia seruo ,  
Casibus in duris ades, & solare gementem.  
Tu me coniugio primis dignatus ab annis  
Formoso in nemore, & vernanti in sede locaras :  
Otia tunc fuerant, superamque datura quietem  
Alta quies, & pax æternæ pignora pacis.  
Nec mora longa fuit: qui me genuere, parentum  
Crimine rapta quies, & pax in prælia versa est :  
Mutatique lares patrij (qualentibus aruis .  
Ergo me profugam dum terra hostilis habebit ,  
Arma manu tractanda mihi , repetendaque læro  
Marte quies: & quos duxi sine cladibus annos ?  
Ecqua meis vnquam caruerunt fecula bellis ?  
Nondum exempta lues: onera & grauiora minatur,  
Maioresque acuit rapido Rex impius iras (1)  
Pectore . Templa dabit flâmis, populabitur agros,  
Ex imo noua iura feret, hœc Numina condet:  
Vbera,

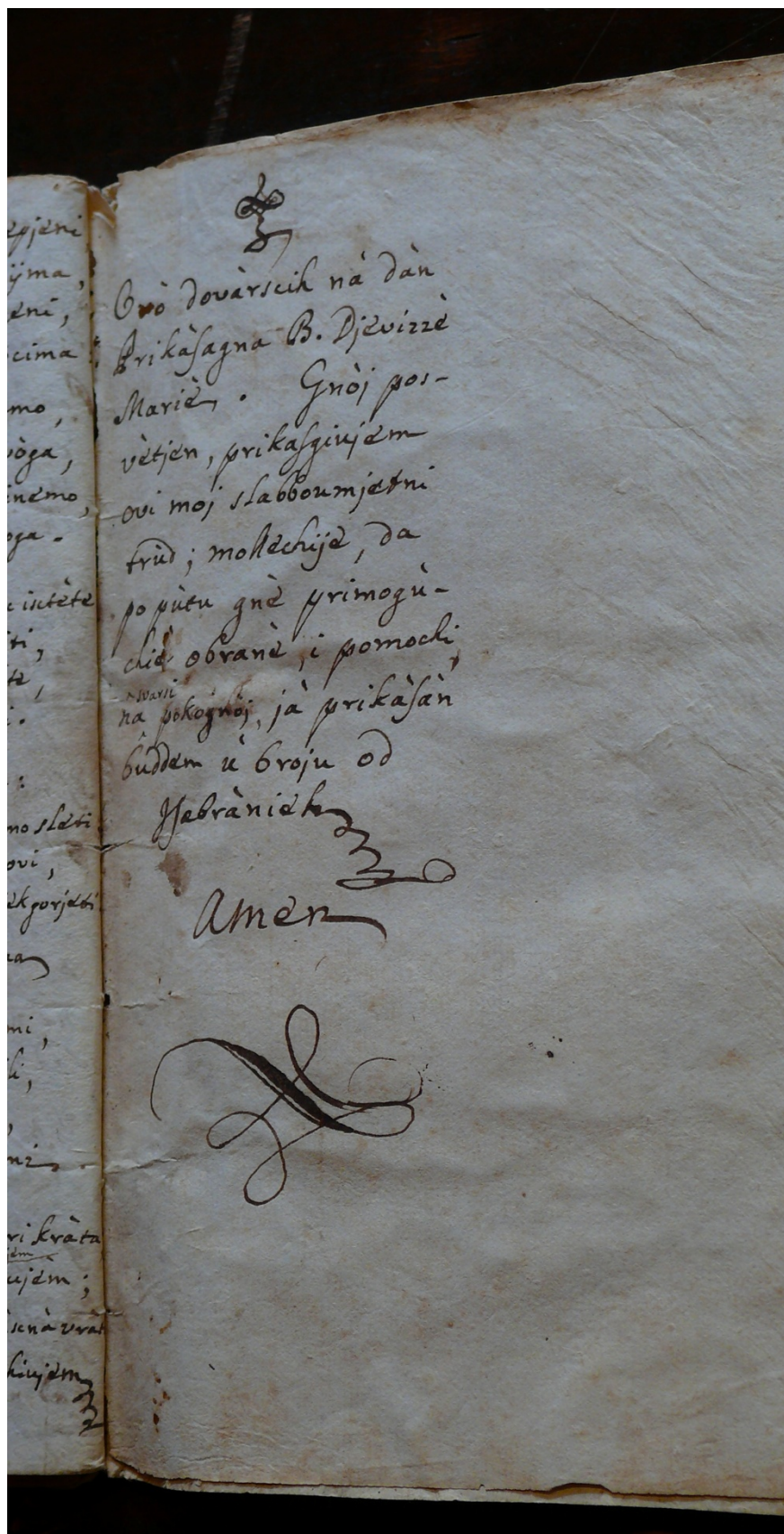
---

*1 Erit tunc tribulatio magna, qualis non fuit ab initio  
Mundi usque modo neque fiet. Matth. 24.*



Betondić, J., Isukars sudaz, rkp. ZKD 200, 1r.





Betondić, J., *Isukars sudaz*, rkp. ZKD 200, [53r].